

○ 于海阔

社会文化视角下的戏曲困境解读

中国戏曲被称为“民族文化瑰宝”,却未能光芒四射,陷入了重重困境。多年来,从中央到地方,从研究人员到专业院团,都不断有人呼吁要振兴戏曲。戏曲衰亡的命运并未从根本上改变,前景仍不乐观。很多学者从不同的角度进行了分析,给出了不同的解决方案,代表性的观点包括:1.戏曲的创新不能脱离艺术规律,新技术、新元素的加入减弱了观众对表演的关注,降低了剧目的思想性;2.应加强青少年戏曲艺术教育,培养戏曲观众,增强民族自豪感,将热爱戏曲上升到热爱祖国、热爱中华文化的高度;3.西方文化影响力太大,政府应加大力度保护传统文化,提高从业人员待遇,加强理论研究,挖掘整理经典剧目,将保护戏曲纳入法制轨道。客观地说,这些观点都具有一定的合理成分,然而戏曲多年来难以走出困境,还有更深层的原因。本文愿从与戏曲紧密联系的崇古思维、农业思维、江湖思维等方面入手,对戏曲的创新瓶颈进行探讨,希望能作为引玉之砖,为学界提供参考。

一、崇古思维对戏曲的影响

当前戏曲界当中,一个不容忽视的现象是崇古思维的影响。崇古思维在戏曲创作和研究中表现为“厚古薄今”。在各种戏曲比赛、会演、

晚会中,演出剧目以古代戏居多,现代戏少之又少。在某些领导、主办方、演员心目中,古代题材的剧目才是正宗的戏曲,评委的口味也往往倾向于古代戏。“王国维1913年为自己的《宋元戏曲史》所作的判语:‘世之为此学者自余始。’这句话后来被普遍认为标志了中国戏曲研究新阶段的开端”^①然而我们看到,现在有关戏曲的学术研究更是偏重古代剧作家和剧目,言必称李渔、关汉卿、王实甫,认为这才是真才实学,“把戏剧史作为标本来研究,对准故纸堆举着放大镜,和活生生的戏剧现实几乎不发生关系”,^②认为古代戏曲所取得的成就现代人无法企及,在实际工作中也将古人的书籍和做法奉为金科玉律。

那么,何谓崇古思维,它的根源何在呢?

崇古尚古是中国文化的一个重要特征,其最初的表现形式为祖先崇拜。中国人的祖先崇拜在夏代以前就已形成,至商代则发展得非常成熟,它不仅指墓祭、葬祭、庙祭等仪式,还是一种带有宗教色彩的心理倾向。孙美堂指出:“中国文化史上的先王、古圣、三皇五帝,乃是祖先形象的演变,祖先崇拜观念决定了崇古意识的思维习惯……在农耕文明和宗法社会的基础上,中国远古强烈的祖先崇拜观念演化成对先王、先帝的崇拜观念,这种观念与人们对原始时

代朴素淳厚的民风之眷恋情绪结合在一起,演化成为中国文化史上普遍而强烈的崇古意识,并深刻地影响了整个中国文化。”^③蕴涵在儒家文化中的崇古思维对中国的影响更是非常广泛。孔子自称“述而不作,信而好古”。遵从“述而不作”的原则,对古代的东西就只能陈陈相因,思想难以创新和发展。

继承传统虽然重要,但过分崇尚传统就会严重阻碍社会的发展。日本学者中村元说:“中国人常常重视先例……一个强调个体性和具体知觉的民族倾向于从过去的惯例和周期性发生的事实中,建立一套基准法则,即以先例作为先决模式。”^④孔子以后的儒家学者在思维方式上更是容易受到局限,言必称“尧舜”,认为三皇五帝时的社会是最理想的社会,相信“世愈古而治愈盛”,所谓“非先王之法服不敢服,非先王之法言不敢言,非先王之德行不敢行”。对他们来说,“现实的经验和现实的价值目标似乎没有任何说服力,原本理性的儒家经典愈来愈被神话,稍有改变就可能被戴上‘异端邪说’的帽子。这种奇特的思维方式强化了人们的国粹信念……儒家文化就不自觉地成了一个封闭的、排他的体系”。^⑤这种思维方式至今仍有一定的影响力。

崇古思维对戏曲艺术的影响很大,首先表现在戏曲门派上。戏曲的门派不同西方的艺术派别(School),在中国传统文化当中它不仅指一种风格,更类似于一种带有“门阀”色彩的宗法制度。各个门派不但壁垒森严,师承关系受到极端的重视,很大程度上甚至成为这个领域里的通行证,艺人若无门无派则难有成功机会。在戏曲的门派中,继承传统很大程度上意味着对前辈的模仿。旧社会老艺人多不识字,民间流行的剧本、曲谱很少,千百年来戏曲依靠口传心授这种原始方式传承。师傅手把手一点一点地教,学生则一句一句、一招一式地学。如在师傅家里学戏,徒弟还要干繁重的家务活:洗衣、做饭、倒尿壶、抱孩子,如果学得不像会受到严厉的惩罚。老艺人收徒前通常要考察徒弟的嗓音与自己是否接近,徒弟学戏主要是模仿师傅,并以能将师傅的风格模仿得惟妙惟肖为目标。如果模仿师傅能达到以假乱真、形神兼备的境界,甚至唱腔听起来是一个味儿,连眼神、兰花指等都一模一样,就算已学到了师傅所在流派的“正宗”艺术

精华,正式成为这个门派的人了。模仿师傅的风格作为学习的一种手段虽然重要,但如果过分强调对本门本派的模仿,就会形成一种保守的倾向,客观上也为学习者灌输了“古人高于今人”、“前辈不可超越”甚至“祖宗之法不可变”的意识。在一些人的潜意识中,师傅肯定比徒弟厉害,师爷又肯定比师傅厉害。这实际上是一种认为文明是在不断倒退的历史观,是不利于艺术的现代化的。在旧社会,只有少数戏曲艺术家随着年龄和阅历的增加在时机成熟时开宗立派,靠的是挑战世俗和宗法的极大勇气。

新中国成立后,戏曲教育进行了重大改革。口传心授的传统方式虽有所改变,但很多剧种仍保持着原始的教育方式,还没有正式成为中等、高等院校的专业教育内容。宗派意识在戏曲界仍然有很大影响,如果哪位演员自学成才,擅自学得了某个门派的唱腔或表演技巧,哪怕再优秀,观众再喜欢,一般也难以得到该派掌门人的承认,甚至还会遭到封杀。有些艺术家和理论工作者有一种叶公好龙的心态,天天喊创新,而当这一天真的来临时却有些不知所措,感叹观众变了。其实观众热爱艺术之心没变,真正变的倒是有些艺术家对艺术的态度,缺乏的是当年梅兰芳那样大刀阔斧对戏曲进行改革的魄力和海纳百川的姿态。创新可能使原有体制下的人受到冷落,一代新人换旧人。北京京剧院演员常秋月曾说,自己最大的苦衷是拿了大奖照样没戏演,闲着,因为排戏也要论资排辈。新人出现,往往打破原有艺术圈子的生态平衡,这时最考验人的就是老一辈是否有甘为人梯、甘当伯乐的勇气和高风亮节。在这一点上,戏曲界应向相声界的侯耀文和马季学习,正是他们的包容,才有了今天的郭德纲。

毋庸置疑,中国戏曲经过历代文人雕琢,有些剧种达到了经典的境界。但能不能说所有剧种都“博大精深”呢?很多地方小戏只是在新中国成立后经过改革才登上大雅之堂,并且大量移植剧目,直到今天仍处于学习和借鉴状态,连生存都困难,这难道也能称为“博大精深”么?热爱戏曲是对的,但赞誉过高恐怕只能产生副作用。古代的东西未必都是经典,如不与时俱进,衰亡恐怕就难免。艺术若想保持生机应吸收古今中外一切有益的元素。戏曲来自民间,古代文人曾将其视为小道末技,现在的学术界也有重

理论轻技艺、重古代轻现代、重思想轻娱乐的倾向。有人提起戏曲的传统表现形式时往往带有优越感,喜欢将其说得高深莫测,沉浸在历史的回味中难以自拔,甚至认为表演、化妆、服装等各方面都不能变,否则就是对祖宗的不敬。有人对创新、改革等关键词缺乏兴趣,反对任何实质性的尝试和改变,甚至认为守住老腔老调才是本份,主张“戏曲时尚化应当叫停”。^⑥

我们的祖先确实创造了灿烂的古代文明,但世界是发展的,我们不能沉浸在过去,而应该向前看,在传统的基础上继续前行而不是原地踏步。假如事事遵照古人的标准,不光女子不该上学,甚至连我们国家的共和政体都不可能存在。诚如王瑶所说:“继承民族传统,一定要使古老的东西现代化,如果不现代化,就无异于国粹主义。”^⑦产生于辛亥革命时期的国粹主义,是西方文化与传统文化发生碰撞的结果,由于过分推崇古代思想,主张到中国古代传统中寻找解决时弊的灵丹妙药,助长了封建复古主义逆流,在否定西方文化上走向极端。国粹派表面上是自信的,而在骨子里是害怕竞争的保守力量,具有深刻的反市场和反现代化倾向。我国近年兴起了国学热,虽然部分起到了弘扬传统文化的积极作用,但也出现了一些过分崇古的作法。多地开设了现代私塾,有的老师穿着汉服上课,让3~12岁的儿童学习《二十四孝图》《女戒》,某校校长为宣传《弟子规》甚至向学生下跪。有人甚至主张,废除公历纪年,改用黄帝纪年或孔子纪年,图书采用竖排繁体字,不用标点符号,废除白话文,全面恢复文言文。李泽厚将这种现象称为“蒙启”,即把启蒙再蒙起来。这些过分崇古的做法对文化的创新极为不利。

祖先的文明是今人的骄傲,但我们更应学习和继承他们勇于探索的精神,而不是永远沿用祖先的模式,以“活化石”的传播者自居。不忘传统、尊敬祖先是正确的,但方式却值得探讨。把祖先崇拜演化成现代人对祖先的刻板模仿,传承的就只是文化的外壳,而非灵魂。这就歪曲了继承的精神实质,是对继承的片面理解,是一种孤立、静止的世界观。艺术传承不应简单理解成接过接力棒,我们反对过分崇古,但并不是说古代的东西都不要了,而是提倡用发展和联系的眼光看待戏曲的前途,广泛吸收古今中外一切有益的元素,在把握艺术规律的基础上使这门

古老艺术焕发出勃勃生机。

二、农业思维对戏曲的影响

农业思维阻碍着戏曲的发展。中国戏曲诞生于农业社会的广大乡村,同古老的民俗活动紧密地结合在一起,戏曲演出的繁盛与宗教祭祀密切相连。“最大多数的常住人口、特色鲜明的地域文化和相对封闭的社会环境等,使乡村成为中国民间艺术产生和流传的主要基地,也无可争议地把农民造就成为戏曲观众的主体”。^⑧

“中国传统戏剧之所以危机,也是因为它的生态环境已经破坏。它实际上是以农业文明为安身立命的所在的”。^⑨自宋元以来,乡村庙会戏剧活动长期保持着相对稳定的发展状态;而现代化大潮对古老的民俗活动影响巨大,传统意义上的作为民俗活动组成部分的戏曲逐渐从老百姓的生活当中淡出。进入工业社会以后,社会、经济、文化环境发生了巨大变化。城乡居民的生产、生活方式早已同过去大不相同。农业社会中农民的生活空间相对狭窄,对外部世界知之甚少。而今天,农民的教育水平显著提高,城乡差别日渐缩小,农民身份出现模糊化特征,农村人口的构成也趋向复杂化。他们通过电视和因特网可随时掌握国际国内资讯,对新生事物和城市流行的娱乐休闲方式也充满渴望,用央视《星光大道》上的农民歌手马广福的话说:“现在生活好了,也想弄点洋的。”城市里的一些老年观众基于审美惯性和怀旧情绪对戏曲比较有感情,而很多年轻人对传统戏曲里的一些价值观念难以认同,对其表现方式也难以产生共鸣。

每一种文艺形式都在特定的社会生态环境中生长,并随着时代的发展而演变。正如刘席珍在《论京剧的审美物质》中所说,“随着现代生活步伐的加快,京剧需要进行改革,只有这样才能永葆其艺术青春常在”。^⑩遗憾的是,戏曲未能根据时代的要求及时做出适应性的调整。农业文明逐渐被工业文明代替,但农业思维还有相当大的影响力。直到1840年鸦片战争以前,中国经济的主体始终是自给自足的小农经济,统治者长期以来重农抑商。因而对旧文人来说,“他们的宇宙观和人生观都主要反映了农民的思想。再加上他们受过教育,使他们得以表达农民自己没法表达的思想,这种表达在中国就采取了哲学、文学和艺术的形式”。^⑪不忘传统是对的,但若以

保护传统为由拒绝吸纳新鲜元素,面对已经变化了的世界还死抱着旧形式去为新时代的观众服务,则无异于刻舟求剑。盲目排外、因循守旧、墨守成规、闭关自守,这就是典型的农业思维的特征。

改革开放之后,面对西方文化冲击,戏曲面临着衰落的局面,如何在保护戏曲类非物质文化遗产的同时实现戏曲的创新是值得研究的问题。创新当然是建立在继承传统文化精华基础上的创新,传承戏曲最重要的是传承它自强不息、与时俱进的精神品质,在继承传统基础上,不断自我完善、自我更新,做出我们这一代人应有的贡献。可惜的是,很多人对创新却缺乏诚意,向往坚守原始的、纯粹的、以农业文明为根基的传统文化,梦想它不受任何外来文化影响,哪怕出现一点新生的萌芽就会如临大敌,口诛笔伐欲将其扼杀。李玉刚的遭遇就是一个鲜活的例子,虽然得到多数的观众肯定,却难以得到某些“大师”的支持。每每有人尝试将新技术、新元素应用到戏曲时,就会招到冷嘲热讽,认为这是对祖先的不敬,仿佛一件古董被打碎了。在这个领域里张扬着过分狭隘的乡土情结和小农意识,处处画地为牢、以邻为壑,直到最后积重难返,眼睁睁看着大批的剧种渐渐衰亡。

中国戏剧家协会副主席罗怀臻认为:随着非遗保护理念的盛行,泥古、守旧慢慢变成了一种时髦。唐诗宋词元曲明清小说,一个时代正因为有了自己独特的文学样式才彰显其文学地位和尊严。他甚至以讽刺的口吻说:“一代有一代之戏剧,传统戏曲现代化、地方戏曲都市化,确实要解决时代的价值取向和审美趣味问题。如果今天的戏剧人仍然捍卫、谨守着上世纪上半叶的戏剧传统,我们不是白活了吗?”^⑫央视戏曲频道主持人白燕升说:“唐诗衰败时,当时的人一定也经历过类似我们的心态。但是紧接着宋词崛起了,宋词的崛起并非唐诗简单的重复。而我们常犯的错误是:在宋代喊叫振兴唐诗。”^⑬当然,以上二人主要表达的是渴望戏曲同时代相结合的急切心情。创新不等于传统的东西都不要了,而是在尊重艺术规律的基础上,积极探索对戏曲类非物质文化遗产的动态保护,用艺术的魅力将观众征服,使之重新放出光彩并与“民族瑰宝”的身份相符。

回顾戏曲的发展历程,每一代取得伟大成

就的戏曲人都具有突破前人、敢于探索的勇气,以京剧名旦梅兰芳为例,他不仅是演员,还从剧目创作、灯光、化妆、服装、舞蹈等方面大量引进新的元素。梅兰芳眼界开阔,不排斥新事物,一生都以无比坚定的信心和博大的胸怀为京剧改革进行开拓探索。梅葆玖曾自豪地说:“梅兰芳如果不死的话,根据现在的舞台条件,指不定要弄出多少漂亮的东西来呢!”在那个特殊的时代,梅兰芳面对着今天的人们难以想象的“输不起,一输就永不翻身”的压力,首先要承受的是来自社会主流声音的蔑视、质疑甚至诋毁。梅兰芳打破了传统中不适应时代需求的东西,按照观众的需求将京剧引入了一个新时代。

随着时代变化,戏曲艺术一直被赋予新的内涵。倘若戏曲在各个朝代里都固守已有模式,恐怕今天这样的衰亡命运提前几百年就出现了。我国拥有数量众多的地方剧种,这是历代戏曲艺人在大量的演出实践中不断根据观众的需求进行调整,在不断的碰撞与磨合当中探索和创造出来的。旧时的戏班享有充分的自主权,为扩大市场常去外地演出。为了最大限度获得当地观众的认可,地方戏班常在原有剧种特色的基础上,吸收当地的唱腔、舞蹈、民歌小调等,甚至学习、借用当地的方言,乃至形成新的剧种,京剧就是典型的例子。有时甚至多个剧种同台唱戏,艺人们多才多艺,为了生存可以将自己的特长根据需要进行施展。在传媒、通讯不甚发达的年代,戏班的改革策略多半不会引起今天这么大的关注,除个别大剧种外,一般不会有官方插手。改革是否成功一般可以通过市场来检验,生存才是硬道理。各剧种间相互借鉴、影响,不但语言、内容和形式可以改,甚至连剧种名称也可以改,“京戏”这一名称就是由“皮簧”改过来的。^⑭历史上很多剧种消亡,但新的剧种也不断产生。这是戏曲自发的发展状态。历代封建统治者一般不会下令创立新剧种,也很少对地方戏进行扶持和保护。如果戏班散伙,艺人就依靠看家本领自寻出路,过去的民间戏班和艺人是推动新剧种形成的主要动力。

一进入自觉时代,这种推动戏曲前进的原动力逐渐消失,争取外地观众的欲念也由大变小,连原有的生态也被彻底打破,艺人变成了国家干部,戏班变成艺术团,甚至演戏也从娱乐为主变成了教育为主。过去的戏班和艺人为了生

存不像今天的专家、学者这样心事重重,担心增加新的元素会影响某剧种的“原汁原味”。在今天信息传播发达的社会,除了行政命令下“产生”的一些剧种外,戏曲反倒难以产生新的剧种和流派了,岂非咄咄怪事?正如白燕升所说:相当一些戏曲从业人员,包括一些“角儿”,只关心自己的“一亩三分地”,对于和自己“同宗同源”的兄弟剧种也是不屑一顾,很狭隘很封闭,让人遗憾和痛心。画地为牢地闭门造车能出什么好戏?⑤

我们应当用发展和联系的眼光看待戏曲的前途,保持戏曲形式一成不变、剧种数量上不加不减的主张不符合辩证法。陈世雄指出:“任何戏曲剧种都会发生变异,只是程度不同而已,我们既要强调保护剧种的个性,又要认识到剧种变异的不可避免……当一个剧种产生某种变体,不要为了维护剧种的纯正性而加以歧视,而应该承认新剧种的诞生。”⑥应鼓励各种艺术形式之间、戏曲剧种之间相互交流和融合,而不是通过孤立静止的方法来只保护它的躯壳,指望它永远不变。

三、江湖思维对戏曲的影响

戏曲的发展深受江湖思维的阻碍。带有神秘色彩的“江湖”文化由来已久,“江湖艺人”、“闯荡江湖”等说法就是生动的写照。李恭忠指出:“‘江湖’是对疏离于政权体制之外乃至与主流秩序分庭抗礼的生存环境和行为模式的笼统概括,往往与流动人口、商业贸易、各色行当,特别是与下层流民及其‘灰色’活动相连。近代以来,随着商品经济的发达和人口流动的频繁,‘江湖’所涵括的内容愈加纷繁复杂,并且染上了神秘的、吉凶莫测的色彩。”⑦“江湖”之中,“三教九流”交叉汇集,组成了一个陌生人的世界。人们相互之间只愿展现有限部分,而多将真实身份和意图加以掩饰,所谓“逢人只说三分话”。在“江湖”文化影响下,旧社会许多行业形成了独特的行为规范,不仅有约束性和惩罚性的规章,还具有充满神秘色彩的起源和始祖传说。旧时的戏曲艺人自称为江湖中人,拜师入行有严格的规定和仪式。与许多其它行业一样,出于在江湖社会中相互交际和行业保护的需要,戏曲界内部也有一套行业用语,即春典(隐语、黑话),这使人产生强烈的行业归属感和荣誉感:师傅

传授春典给徒弟,才是把徒弟真正领进江湖,而对于圈外之人,则是“宁送一锭金,不教半句春”。例如,戏曲艺人将忘词叫“吃栗子”,顾客为“汤水”,散场为“放汤”,分钱叫“看亮”,外行叫“老斗”,表演过火叫“洒狗血”。演员在台上演出,如果后台有人提示“码前”,意思就是请加快演出速度;同理,“码后”则意为放慢演出速度。使用春典,为的是最大限度地保守行业秘密以及扩大演出利润,例如“摆金”表示外面下雨了,但如果直接说“下雨”,就可能导致观众离席,而使用春典则达到了留住观众的目的。

江湖中人大多迷信,例如,尚小云剧团1925年正月初一在中和戏院演京剧《青石山》时,扎金奎演关帝,但却不敢揉红脸,原因是怕大年初一关老爷显圣,因而不敢用关帝扮相。李顺亭在正月初一演《青石山》关帝时,也不揉红脸,而是玄坛扮相,勾黑脸、黑满、大镲、黑蟒。此外,梨园行禁忌甚多,如:开戏前不许坐九龙口,因龙口近似人的喉咙,坐在龙口处犹如扼住喉咙,演员害怕噪音因此会喑哑,故忌。同时,戏曲艺人还忌说很多字,如忌说“伞”,因与“散”谐音,用“雨盖”代替。由此可见,戏曲艺人的迷信在当时是很常见的。旧时梨园行里各个剧种都有行业保护神和崇拜偶像,“谋事在人,成事在神”是艺人们的普遍心理。成功者认为是“神功默佑”、“祖师显灵”,失败者便认为“神不佑我”、“祖师爷不给饭吃”等等。明代梨园业多奉清源师(即二郎神)为戏神、祖师。清代以供奉老郎神最为兴盛,但同时也供奉二郎神。祭祀老郎神有专门的庙宇,称为“老郎庙”。艺人进出后台一般要向“祖师爷”,即老郎神像或牌位拜祭,有“上台不拜老郎神,装什么不像什么”的说法,演员进后台向神位拱手,称为“参驾”,临出场时拱手,称“辞驾”,下场进后台时拱手,称“谢驾”。除戏曲演员共同信奉的祖师神外,一些行当和职事还供奉特有的祖师。如武行供武猖神,乐队供李龟年、清音童子、鼓板郎君,管戏箱的供青衣童子,梳头的供观音等。

旧社会戏曲从业者社会地位低下,生存环境恶劣,个别戏曲艺人在江湖文化浸淫之下,一定程度上沾染上了保守、封闭的特征,也给戏曲艺术披上了极为深厚的神秘主义色彩。这种神秘,有的来源于封建迷信,有的更是一种人为的自我保护机制。过去戏班之间、戏曲演员之间均

壁垒森严,不但缺乏艺术交流,甚至将剧本也视为演员的私有财产,别人一般难以见到。当年要想得到台上演员的戏词,只能在演出现场竭尽全力来记忆、抄录,有时由于听不清楚没记下来也无可奈何。就连“戏考”类的剧本出版之后,很多错误的唱词也无法得到纠正,因为经常是以讹传讹,无法弄清哪种版本、哪个演员唱的才是正确的。如果对哪句戏词有疑问,除非去问圈子里有交情的人,否则只能望“词”兴叹。如果大家都不知道,那就近乎绝望。加上师傅传艺时都会秘而不宣地留一手,所以有些戏得靠偷师来学得。余叔岩听谭鑫培演《辕门斩子》时,由于“这女将赛煞神平空降下”这句戏词没听清楚,琢磨一夜未能入睡。直到20世纪40年代,京剧界还有人以讹传讹地用“叫焦赞和孟良小心招架”这句词,后来陈秀华公开出版他的《辕门斩子》剧本和唱腔曲谱,“这女将赛煞神平空降下”这句戏词才算公开。

这种风气直到今天还经常能找到它的影子。有关部门开展非物质文化遗产保护工作时,许多濒危剧种的老艺人家里藏有某些剧目唱词的手抄本,但直到去世也不愿将剧本公开,将其看得比生命还重要,哪怕工作人员苦口婆心向其解释也无动于衷。其心理其实容易理解,这是祖师爷传下来的秘密,是我吃饭的东西,哪能轻易让外人知道?可见,所谓“非遗保护”的工作是多么艰难。有些艺术研究机构也存在一些地方主义的做法,本单位的资料不对其它研究机构开放,宁可将一些录像、录音、文本资料锁在柜子里,也不与外单位的研究人员共享。有些从事“非遗保护”的学者甚至需要通过找熟人、托关系、走后门才能接触到这些资料。这些做法使本来就陷入危机的戏曲艺术更加困难,也为研究工作增添了不必要的障碍。

急功近利、心态浮躁是江湖文化在戏曲界的另一表现。著名戏曲节目主持人白燕升在自传《冷门里,有戏》(作家出版社,2009年)里无奈地说:“多年来,我坚守梨园寂寞挣扎,是盼着有一天戏曲界风云漫卷;只可惜……那么多拍马屁股的人争先恐后,拍得尘土飞扬云山雾罩。”话语中表达了对戏曲界当下的一些不良现象的忧虑和不满。某位7岁的“京剧神童”接受采访时说,给领导唱或上电视的时候我特别用心,给一般观众唱我就对付对付。他的童言无忌令人

忍俊不禁,也说出了戏曲演员的普遍心态。^⑧我们虽不必过于责怪他,但是应该引起注意的是:普通观众不及领导受重视,演戏主要给领导看,这种思想是不健康的,这种做法也同样要为戏曲走不出困境负一定责任。

四、余论

戏曲多年未能走出困境的原因是多方面的,而崇古思维、农业思维和江湖思维则是戏曲创新的最主要障碍,三者相互交织,具有“汰优”的性质,成为阻碍戏剧发展的保守力量。戏曲创新是一个长期的系统工程,需要社会各界多方面的共同努力才能实现。然而无论遇到多大阻力,将观众的需求摆在首位却是重中之重。艺术是为广大观众服务的,观众是戏曲艺术的衣食父母。戏曲的创作和演出应以观众为中心,时刻为观众而存在,否则就成了无源之水、无本之木。“凡是津津乐道于让内行看的文学艺术门类都将走向灭亡,凡是着眼于让外行看的,能让外行感兴趣的艺术门类一定翻身。历史上京剧、地方戏、小说、诗歌繁盛的时节,都是因为外行人对它感兴趣。现在光盯着专家、内行、戏迷、票友,仅满足他们的需要是一种慢性的安乐死”。^⑨

戏曲演出必须要让观众看得懂,引起观众的浓厚兴趣,否则哪怕编剧写作技巧再娴熟,导演手法再高明,演员演技再出色,对观众来说都是隔靴搔痒。一说到保护戏曲,有些人就喜欢强调某些剧种如何历史悠久,是“活化石”,因此这也不能改,那也不能变,认为改了就不是正宗的“X剧”,就无法为研究古代戏曲提供样本了。假如观众不爱看,他们就摆出一副高高在上的姿态主张要“培养、教育观众”,好像观众做错了什么似的。在过去戏曲辉煌的时代,观众是被吸引来的,而不是培养出来的,现在也从没听说流行歌曲、电视剧、时装表演需要培养观众的。观众不爱看,该反思的是戏曲从业者自己。我们应研究观众、理解观众,试着从他们的角度去思考问题;应向观众寻求支持,而不是居高临下地去“培养”或者埋怨观众。要以戏曲自身的魅力使观众心甘情愿地走进剧场,而不是在政府的庇护下以某种优越感“要求”观众带着强烈的历史使命来看。那样的话,即使观众被迫走进剧场,也会怀有抵触情绪,效果会大打折扣,这样的例子举不胜举。傅晓航指出:“如果不是从适应青

年人的审美需求出发,让艺术自身的美去打动观众、感染观众,只企图以受教育手段去达到让青年人热爱民族艺术的目的,实际上违背了艺术的特质。”^⑩

观众的审美需求就是文艺工作者的努力方向,艺术要缩短与广大观众之间的心理距离。“只有在社会经济生活的这座庞大的活水池中,戏曲这条艺术之鱼才能活蹦乱跳,焕发出它的生命活力……在商品化的市场经济社会中,如何吸引观众进场,永远是艺人们要考虑的一个重要问题”。^⑪朱恒夫指出:“历来得到长足发展的艺术都是由市场推动的……戏曲从业人员千万不要以艺术家自居,要把自己看做是生产艺术产品

的普通人,而这种艺术产品也有和其他产品一样的商业属性,只有销售给广大的观众,你的生产价值才能体现出来。”^⑫在国家保护传统遗产、发展文艺事业的有利环境中,戏曲应充分探索生存和发展空间,广泛吸收其它艺术的精华,在把握艺术规律的基础上走出具有特色的创新之路来,让戏曲艺术这一民族瑰宝重新放出光彩。本文从戏曲发展的主要瓶颈入手,对戏曲陷入困境的原因进行了分析,那么在振兴戏曲艺术、保护与传承戏曲类非物质文化遗产方面应当采取哪些具体措施等问题都是值得研究的课题,由于篇幅所限笔者将另行撰文论述。

(作者单位:厦门大学海外教育学院)

-
- ①何予明《中国近代学术思想转型及其历史境遇——以王国维的戏曲研究为例》[J],《吉首大学学报(社会科学版)》2005年第3期。
- ②吕新雨《戏剧传统在大众传媒时代的命运》[J],《安徽大学学报(哲学社会科学版)》2000年第5期。
- ③孙美堂《崇古意识探微》[J],《孔子研究》,1993年03期。
- ④[日]中村元《东方民族的思维方法》[M],杭州,浙江人民出版社,1989年,第126-127页。
- ⑤周春兰《尚古思维对儒家文化发展的两重性》[J],《前沿》,2008年第2期。
- ⑥柴俊为《戏曲时尚化应当“叫停”》[J],《中华戏曲》,2005年01期。
- ⑦王瑶《现代文学的民族风格问题》[A],《王瑶文集》[C]第5卷,太原,北岳文艺出版社1995年版,第110页。
- ⑧周刚《寻找振兴吉剧的钥匙》[N],吉林日报,2013年09月26日第13版。
- ⑨吕新雨《戏剧传统在大众传媒时代的命运》[J],《安徽大学学报(哲学社会科学版)》2000年第5期。
- ⑩刘席珍《论京剧的审美特质——从休闲性与娱乐性说开去》[J],《吉首大学学报(社会科学版)》2006年第2期。
- ⑪冯友兰《中国哲学简史》[M],天津,天津社会科学院出版社,2007年第18、38页。
- ⑫王新荣《戏曲创新:要不要太“炫”乎?》[N],中国艺术

- 报,2012年3月19日第001版。
- ⑬朱渊《白燕升针砭梨园“角儿”心胸狭隘令人痛心》[EB/OL],2009年03月24日中国新闻网 <http://www.chinanews.com/cul/news/2009/03-24/1615270.shtml>。
- ⑭于海阔《地方戏曲是否应固守方言》[J],《中州学刊》,2013年第4期。
- ⑮张漪《央视名嘴白燕升出新书,谈戏论人生》[EB/OL],2009年3月12日人民网 <http://media.people.com.cn/GB/40606/8949361.html>。
- ⑯陈世雄《论戏曲剧种的变异——从歌仔戏说起》[J],《戏剧》,2011年第2期。
- ⑰李恭忠《“江湖”:中国文化的另一个视窗——兼论“差序格局”的社会结构内涵》[J],《学术月刊》,2011年11期。
- ⑱王宏伟《白燕升:戏曲不应是圈内人的自娱自乐》[N],《新华日报》,2006年7月18日第D03版。
- ⑲舒晋瑜《白燕升:我把青春献给了戏曲》[N],《人民日报·海外版》,2009年4月3日第7版。
- ⑳万素《继往开来:创建“民族的科学的大众的”新世纪戏曲文化》[J],《戏曲艺术》,2001年第4期。
- ㉑张兵《戏曲与社会经济生活》[J],《学术月刊》,2006年第9期。
- ㉒任荣《“我是梨园的一号龙套”——尚长荣先生与朱恒夫教授关于戏曲现状与未来的对话》[N],中国艺术报,2011年7月11日第04版。